

УДК 821.133.1-31 Жене.09

Ю. А. Ващенко, О. С. Семенец*Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина,**Харьковский национальный медицинский университет***Поэтика карнавализации в романной прозе Ж. Жене**

Ващенко Ю. А., Семенец О. С. Поэтика карнавализации в романной прозе Ж. Жене. У статті аналізується функціонування елементів карнавальної парадигми (хронотоп, карнавальні мезальянси і профанації, гротескний образ тіла, поетика увінчань-розвінчань) у романах Ж. Жене «Богоматір квітів», «Диво про троянду», «Поховальна церемонія», «Керель із Бреста», «Щоденник злодія» в контексті художнього цілого. Результати дослідження розширюють уявлення про жанрові та поетикальні доміанти романів і дозволяють розставити суттєві акценти в трактуванні етико-естетичної концепції, сформованої в романній прозі Ж. Жене.

Ключові слова: Ж. Жене, роман, маргінальна свідомість, карнавализация, хронотоп, театралізація.

Ващенко Ю. А., Семенец О. С. Поэтика карнавализации в романной прозе Ж. Жене. В статье анализируется функционирование элементов карнавальской парадигмы (хронотоп, карнавальное мезальянсы и профанации, гротескный образ тела, поэтика увенчаний-развенчаний) в романах Ж. Жене «Богоматерь цветов», «Чудо о розе», «Торжество похорон», «Кэрель из Бреста» и «Дневник вора» в контексте художественного целого. Результаты исследования расширяют представление о жанровых и поэтических доминантах романов и позволяют расставить существенные акценты в трактовке этического-эстетического концепции, сформированной в романной прозе Ж. Жене.

Ключевые слова: Ж. Жене, роман, маргинальное сознание, карнавализация, хронотоп, театрализация.

Vaschenko Y. A., Semenets O. S. Poetics of carnivalization in Jean Genet's novelistic prose. The article deals with analysis of functioning of elements of carnivalesque paradigm (chronotope, carnivalesque misalliances and profanities, grotesque image of the body, poetics of crownings-discrownings) in Jean Genet's novels "Our Lady of the Flowers", "The Miracle of the Rose", "Funeral Rites", "Querelle of Brest" and "The Thief's Journal" in the context of an artistic whole. The results of the investigation extend the notion of novels poetical dominants and allows to place significant emphasis in the interpretation of ethical and aesthetic concept, formed in Jean Genet's novelistic prose.

Key words: Jean Genet, novel, marginal consciousness, carnivalization, chronotope, staging.

Ж. Жене (1910-1986) принадлежит к числу писателей «маргинального сознания» (Ж. Батай, Ч. Буковски, П. Луис, Г. Миллер и др.), которые противопоставили миру обыденному с его этическими нормами и эстетическими стандартами «чуждость», «инаковость» художественной позиции, подвергли сомнению и ироническому пересмотру устойчивые параметры бытия, религиозные догмы, властные идеологии.

Романная проза Ж. Жене, представляющая собой единое автофикциональное поле, отмечена широким спектром поэтических средств, в ряду которых выделяются богатейшая флористическая и дендросимволика, выразительная колористика. Однако не менее важной поэтологической доминантой романов Ж. Жене выступает, на наш взгляд, карнавальная образность, пронизывающая все урони текстовой структуры.

Романный период творчества Ж. Жене, по мнению ведущих его исследователей (Л. Долина, Ю. Покальчук, Д. Ращупкина, Ж.-П. Сартр), посвящен проблеме маски. Однако, рассматривая игру и маску как средства тотальной театрализации действительности у Ж. Жене, исследователи не ставят вопрос о карнавализации как элементе поэтики его романов. Этот аспект затронут (применительно к театру) только американским ученым Э. Саидом в работе «О позднем стиле: Музыка и Литература против Желания» [13]. Э. Саид позиционирует Ж. Жене как поэта дионисийских форм, церемоний и карнавальных действий, считая, что его драматургия близка ибсеновскому «Перу Гюнтту», театру А. Арто, П. Вайссу и Э. Сезер.

Между тем исследование карнавализации как аспекта романной поэтики Ж. Жене видится **актуальной** литературоведческой задачей, ибо не только расширяет представле-

ние о жанровых и поэтикальных доминантах романов писателя, но и позволяет расставить существенные акценты в этико-эстетической концепции, сформированной в его романной прозе. Цель представленной статьи – проанализировать элементы карнавальной образности, функционирующие на разных уровнях художественного целого в романах Ж. Жене «Богоматерь цветов», «Чудо о Розе», «Торжество похорон», «Кэрель из Бреста» и «Дневник вора».

Карнавализация, понимаемая как транспонировка карнавала на язык литературы [1], поэтика инверсии двоичных противопоставлений [5], предстает как устойчивая литературно-жанровая традиция, охватывающая широкий спектр серьезно-смеховых жанров. Характерно, что в произведениях этой жанровой линии весьма силен автобиографический и мемуарный компонент [3:306].

Ж. Жене моделирует мир своих автофикциональных романов как «перевернутую» вселенную, проецируя константы христианской парадигмы на сферу inferнальную («Его жизнь – **подземное небо**, населенное барменами, сутенерами ... ночными красавицами, пиковыми дамами, но жизнь его – **Небо**» [10:24]), и карнавальная поэтика оказывается адекватной художественной формой описания этой модели. Карнавализация, фамильяризирующая отношения автора, читателя и изображаемого мира, переводящая их «в зону непосредственного телесного контакта», «позволяет автору во всех его масках и ликах свободно двигаться в поле изображаемого мира <...>» [3:306].

В романах Ж. Жене доминантные пространственные образы осмыслены в духе карнавальной символики, включены в контекст карнавальных соседств, воплощают пафос смены, перехода. В «Богоматери цветов» огромное окно мансарды проститутки Дивины «**зачарованно смотрит на маленькое монмартрское кладбище**» [10:19]. Ночью в лунном сиянии «**под травой могил и под мрамором**» хорошо различается «**призрачное шевеление мертвецов** <...>» [10:89]; **Кладбище** пребывает с героиней повсюду: «<...>: и в кафе, и на бульваре, и в тюрьме, и под одеялом, и в уборной» [10:89]. Из окна «**мансарды на мертвецах**» Дивина разговаривает с умершим дедушкой, осыпая его карнавальными проклятиями, а однажды, глядя в бинокль, обнаруживает молодого могильщика, а рядом с ним «<...>... **на могиле... бутылка с вином!**» [10:48]. Тема смерти, как камертоном задаваемая этим пространственным обра-

зом, становится лейтмотивом романа. С загробным миром отождествляется мир тюрьмы: «<...>я **соглашаюсь жить в нем, как мертвецом согласился бы жить на кладбище** <...>» [10:205]; в колонии «Метре» по ночам «<...>, **дети возрождаются из мертвых**. Приподнимаются головы, <...> затем тела целиком выбираются из коек» [10:241].

В хронотопе «Дневника вора» доминирует образ **дороги**, коррелирующий с биографическим временем текста (жизненный путь, путь познания, путешествие в глубины памяти). Дорога эта пролегает через сугубо карнавальные локусы: «Итак, мне предстояло пройти через **каторгу, тюрьмы, познать без всякого удивления трущобы, бары, дороги**, <...>» [8:111] и может принимать вид символических лабиринтов внутренней преисподней героя, память о которых он пытается воскресить: «**вновь найти те мгновения, когда я блуждал в сложных лабиринтах ловушек подземного неба, погружаясь в них, как в черную пустоту**» [10:22]. В «Торжестве похорон» дорога – это долгий маршрут погребальной церемонии.

В «Богоматери цветов» и «Чуде о розе» хронотоп дороги локализуется в образе **лестницы**. «**Лестница, ведущая в мансарду, играет сегодня значительную роль. Она извилиста, словно коридор пирамиды, ведущий к входу в гробницу, <...>. С улицы лестница ведет к смерти**» [10:19]. Лестница в пространстве романов Ж. Жене по-карнавально фиксирует пороговое, переходное состояние – она становится площадкой, с которой возможно и вознесение на небеса, и стремительное падение в преисподнюю: «**Толстые тюремные стены рухнули, время рассыпалось в прах, а мы с Булькеном стояли на верхушке колонны, которая возносила нас все выше. <...>**» [9:35]; «**Лестница преобразилась. Теперь это был скорее колодец, а не лестница**» [9:46]. Или: «**Миньон поднялся по лестнице, шагая через ступеньку, широко и уверенно, так что казалось, что, достигнув крыши, он не остановится и уйдет дальше по ступенькам голубого воздуха, в небо**» [10:24]. По метафорической «черной лестнице» проникают в дома добропорядочных буржуа образы Нотр-Дама и других «обольстительных убийц»: «<...> тайком они прокрались в их сны и собираются их нарушить, прокрались по **черной лестнице; а она, их сообщница, даже не скрипнула**» [10:9].

Лестница, а также ее пространственные аналоги – **порог и двери** коррелируют в хро-

нотопе романов Ж. Жене с пороговым временем (накануне преступления, казни или самоубийства): *«И вот через дверь преступления, потайную дверь, которая ведет на "черную", но роскошную лестницу, торжественно входит Нотр-Дам-де-Флер. <...>. Когда он добирается до нужной площадки, ему 16 лет»* [10:106]. Или: *«Однажды ночью она все же решилась открыть дверь и ступить на темную лестничную площадку. Плач сирен наполнял лестницу, они звали ее вниз. <...> : но это было явным приглашением к безумству или к смерти, к падению»* [10:129]. Дверь дома, в котором разворачиваются основные сюжетные события «Кэреля из Бреста», предстает символической границей «запретной области», воротами в таинственный и враждебный мир: *«Дверь борделя была необычна. Она представляла собой железное панно с <...> металлическими – <...> – направленными в сторону улицы прутьями <...>. Эта дверь была идеальным сторожем, <...>. То, что нуждается в столь тщательной охране, должно было бы быть опасным для окружающего мира <...>»* [12:22].

Символика «нижнего мира» доминирует в хронотопе «дивинирианы»: *«Как на дно океана, я опускаюсь в глубину мрачного квартала, застроенного тяжелыми непроницаемыми для обычного взгляда домами, которые, однако, довольно легки для внутреннего взгляда воспоминаний <...>»* [10:19] и «Чуда о розе»: *«<...>, ... тюрьма расположена в самой низине, в адском ущелье, где из земли бьет таинственный родник. <...>»* [9:3], однако писатель в духе своей концепции «подземного неба» позиционирует тюрьму и как вершину мировой горы: *«<...>, но ничто не мешает представить, что Централ возвышается на вершине огромной горы, <...>, на острой скале, а тюремные стены являлись продолжением этой скалы, <...>, образуя замкнутый круг»* [9:3].

Таким образом, в этом перевернутом пространстве «полюсом» мира оказывается тюрьма, а полюсом тюрьмы – карцер. *«Камера смертника, ярко освещенная днем и ночью, – это часовня, <...>»* [9:73], к которой обращены бессловесные молитвы арестантов. Карнавализованный «сакральный центр» «храма» (*«эта самая тюрьма была неким храмом, святилищем»* [9:3]) – *«одиноким величественный клозет в центре движущегося круга»* [9:30] наказанных каторжников. Заключенный, отправляющий естественные надобности, обретает статус шутовского ко-

роля: *«<...> коротенькая спинка, похожая на арабское седло, придает наезднику величественный вид какого-то варварского короля, восседающего на металлическом троне»* [9:29]. Живописуя мир тюрем, каторги, исправительных колоний, Ж. Жене открывает ту область, которую М. Бахтин (применительно к «Запискам из мертвого дома» Ф. Достоевского) характеризует как карнавальную (каторжники – карнавализованный коллектив, «жизнь, изъятая из жизни» [1:102]). У Ж. Жене и облик каторжан карнавализован: *«Я знаю, что на каторге или в тюрьме внешность людей зачастую приобретает шутовской вид. <...>»* [8:12], заключенные *«по-дурацки сгибаются над ручными тележками. <...> мнут в руках свои большие соломенные шляпы <...>»* [8:12].

Поэтика амбивалентного карнавального ритуала увенчания – развенчания, как эманация идеи смерти-возрождения образно воплощает важнейшие интенции романов Ж. Жене. В «Богоматери» он намерен создать ореол святости вокруг своих героев, описав их «жития» как инициационный ритуал, этапы которого – измена, предательство, убийство, а итог – приобщение к сонму избранных (*«Медленно, но верно я стремлюсь избавиться ее от всякого счастья, чтобы сделать из нее святую»* [10:79]); в «Чуде о розе» – возвеличить преступника, для которого убийство – прямой путь к святости, в «Похоронной церемонии» – воскресить, оживить умершего любовника: *«Жан будет жить для меня. Я одолжу ему мое собственное тело»* [11:36]. Пассажи, возвеличивающие святость его героев (Миньон, например, «был крещен» *«Еще до рождения, в теплой утробе матери. <...>, можно даже сказать, причислен к лику святых, почти канонизирован»* [10:50]), Ж. Жене предельно сближает в тексте с моментами их символического развенчания, вернее, с каскадом увенчаний-развенчаний, прибегая к обнажению приема. *«Эта пародия на королевское коронование не была для нее пустяком»* [10:218], – комментирует рассказчик сцену развенчания своей героини (ритуал тут непосредственно связывается со смехом): *«Дивина раздражается хохотом. Жемчужная корона падает на землю и разбивается. <...>. «Дивина развенчана!.. Великая-Поверженная!..»* [10:217] Однако за развенчанием следует очередное увенчание, карнавальная природа которого очевидна: *«<...>. Из раскрытого рта она выдергивает вставную челюсть, водружает ее себе на череп и, <...>, восклицает*

<...>: «*Черт подери, господа, все-таки я буду королевой!*» [10:217].

Мотив бутафорской короны не раз возникает у Ж. Жене рядом с мотивами похоронного венка и кладбища: «*Жемчужинки кажутся в опилки. <...> и становятся похожими на дешевые стеклянные бусинки – <...> из них сплетают погребальные венки <...>*» [10:216]; «*На головах педерастов-девочек были короны из стекларуса, точно такие же я делаю в своей камере, они приносятся <...> воспоминания о белых надгробиях кладбища в моей деревне*» [10:22]. Портреты убийц на стенах тюремной камеры рассказчик «увенчивает» нарядными рамками: «*Из этих бусинок другие заключенные делают похоронные венки, а я смастерил из них рамки в форме звезды для тех, кто наверняка были настоящими преступникам*» [10:13]. Таким образом, важнейший для Ж. Жене мотив святости, возвеличивания «обольстительных убийц», включаясь в карнавальный контекст, подвергается снижению и существенной трансформации.

Амбивалентная карнавальная символика жизни-смерти пронизывает рамочные эпизоды «Дивинарианы» в «Богоматери цветов» – сцены похорон и смерти главной героини, проститутки-трансвестита: «*<...> черная процессия, пестрящая размалеванными лицами, пахнущая румянами и цветами, тронулась вслед за катафалком. <...>*» [10:32]. Ж. Жене вновь обнажает прием, акцентирует карнавальный характер происходящего, замечая, что черное бархатное облачение священника сшито «*<...> из того же бархата, что и полумаска Фантомаса или супруги венецианского дожа на карнавале. <...>*» [10:33]. По дороге к кладбищу молодой священник, под траурной сутаной которого «*угадывалось тело страстного атлета*» [10:33], погружается в пиршественно-эротические грезы. Ему представляется Богемский лес в Венгрии: «*Гунны. Атилла жжет траву, а его солдаты греют сырое мясо себе на обед, зажав его куски между ляжками, <...>*» [10:34]; он мысленно отдается встреченному в лесу незнакомцу-лесорубу. Пробираясь к могилам, «*На ходу <...> ногой он сделал то, чисто танцевальное, движение, которым заканчивается танго. <...>. И затянул псалом*» [10:36]. Та же карнавальная амбивалентность жизни-смерти вплетается и в рассказ о преступниках, портретами которых увешаны стены камеры героя-повествователя: «*потом, в день двадцатилетия, ему отрубили голову; пом-*

ните, он тогда украдкой сделал нос разъяренному палачу» [10:10].

Появляется у Ж. Жене и карнавальный образ беременной старости. Особый нюанс видится, однако, в том, что гротескные старухи у него «беременны смертью»: «*<...> когда Эрнестина взяла его (револьвер – прим. наше – В. Ю., С. О.), тяжелый, как восставший фаллос, то осознала, что беременна убийством, беременна смертью*» [10:29]. В контексте одержимости героев Ж. Жене преступлением этот гротескный символ обретает особые обертоны смысла, утрачивая свой положительный, воскрешающий полюс.

Казалось бы, карнавальная травестия мужского-женского естественным образом вытекает из самого материала романов: «*Говоря о Дивине, я буду, в зависимости от своего настроения, смешивать мужское и женское <...>*» [10:37], – заявляет рассказчик в «Богоматери цветов». Однако оттенки взаимодействия двух начал в романном мире Ж. Жене чрезвычайно многообразны, а диапазон субъективного переживания героями этой внутренней расщепленности простирается от балаганной комики до глубокого трагизма. В «Дневнике вора» герой, которому предлагают приобрести женские «туалеты», восклицает: «*Когда я вижу эти лохмотья на вешалке, мне становится тошно! Мне кажется, что я захожу в ризницу и собираюсь отпевать мертвеца. <...>!*» [8:72]. Персонаж не только не отождествляет себя с женским началом, но, напротив, испытывает животное отвращение к своей женской ипостаси: «*Я чувствовал отвращение к этому скотскому слову (мне казалось, что «туалет» сродни жировой ткани, обволакивающей внутренности в чреве животных)*» [8:73]. Однако порой мужское и женское начало гармонично сосуществуют в персонажах Ж. Жене, иллюстрируя идею ритуальной андрогинизации: «*Он был хорошо сложен, широк в плечах, но всегда чувствовал в себе некую женственность, <...>, разливающуюся по всему телу, заполняющую его молоком*» [12:21]. Иногда моменты переодевания прямо связываются у Ж. Жене с карнавалом: «*Во время карнавала было нетрудно переодеться, и я стащил из гостиничного номера андалузскую нижнюю юбку с корсажем. <...>. Чтобы несколько сгладить разрыв с вашим миром, я натянул юбку на брюки*» [8:74]. Но герой не может полностью идентифицировать себя с женским образом. Осмеянный, он убегает под улюлюканье посетителей кафе:

*«Я добежал до моря и утопил в его водах юбку, корсаж, мантилью и веер. **Весь город был навеселе; опьянев от этого Карнавала, оторванного от земли, он остался один в океане. Я был бедным и грустным**» [8:75]. Карнавал в этом эпизоде, несмотря на внешние рамки праздника, приобретает черты романтического гротеска, это уже «карнавал, переживаемый в одиночку с острым сознанием этой своей отъединенности» [2:45].*

В контекст карнаваловых снижающих мезальянсов писатель с неизменной настойчивостью вводит образы, связанные со сферой священного: В этой стилистике осмыслены и интертекстуальные отсылки: «<...>, отдавшись ему, мне хотелось бы навечно остаться лежать у него на коленях, как в «Пьете» мертвый Христос лежит на коленях Марии» [12:242]. Церковные ритуалы – исповедь, причастие – подвергаются в романах Ж. Жене кощунственной профанации: уборная в глубине сада ассоциируется у рассказчика с исповедальней («<...>, ибо самая тайная часть существа приходила сюда именно с тем, чтобы разоблачаться, как **приходят в исповедальню**» [10:77]), проститутка Мимоза кладет на высунутый язык, как облатку, фотокарточку любовника и проглатывает ее: «Я обожаю ее, твою Нотр-Дам, **я ею причащаюсь**» [10:228]. Небрежно задвинутые занавески дарохранительницы оставляют щель, «<...>, которая выглядела столь же непристойно, как и растянутая ширинка <...>» [10:182], а застарелый запах ладана ядовит «<...>, как запах старого табака в обкуренной трубке, как дыхание любовника <...>» [10:182]. Снижение чаще всего достигается путем включения в сферу материально-телесного («<...>, ангел (опять это слово волнует, влечет и в то же время отталкивает меня). **Крылья у них есть, а вот есть ли у них зубы?**» [10:23] или: «Когда я вошел в церковь, подумалось: «Здесь темно, как в заднице у негра» [11:16]), однако Ж. Жене дополняет этот доминирующий прием шокирующими аналогиями из криминального мира: «<...> священник волчьей походкой подошел к алтарю, молча **открыл отмычкой замок дарохранительницы, <...>, затем, затаив дыхание, взял дароносицу с осторожностью взломщика, не надевшего перчаток**» [10:33]; «**Тюрьма – это нечто вроде Бога, такой же варвар, которому преподносят золотые часы, ручки, перстни, платки, носовые и шейные, ботинки**» [10:53].

Карнавальные оксюмороны и контрасты ярко проступают в именах и прозвищах пер-

сонажей, проституток-трансвеститов, воров, убийц: Дивина (божественная), Первое Причастие, Райское Яблоко, Богоматерь цветов, Ангел-солнце, Архангел и др.

Гротескный образ тела представлен в поэтике романов Ж. Жене традиционными акцентами – огромный вздыбленный фаллос («этот каменный фаллос казался ему воплощением его собственной мужественности» [12:34]) и разинутый рот, сливающийся с карнавальным образом поглощения – умерщвления – возрождения: «<...> а еще бывает, когда не в силах сдерживать эмоции, **захочешь проглотить себя самого, вывернув свой непомерно разинутый рот на голову, захватив все свое тело, а вместе с ним и весь мир; <...>**» [10:43], с мифологической символикой разрывания и поедания тотема: «<...>: **я переварил и сделал частью себя самого проглоченного заживо единственного возлюбленного, который меня любил. Я – его могила. Земля – ничто. Погибель. Что-то растительно-членистое вырастает из моего рта. И его кипарис. Животворящий, он наполняет ароматом мою разверстную грудь. <...>**» [11:12]. Ж. Жене помещает описание смерти персонажа «Торжества похорон» в контекст сцен, изображающих производительный акт. Как поясняет О. Фрейденберг, «<...>, мученическая смерть и производительный акт отождествляются так же, как раньше разрывание тотема отождествлялось с едой» [6:94]. Тут проявлены и черты мифологического мышления Ж. Жене: желание и любовь выражаются у него в стремлении обладать любимым предметом, соединиться с его телом, «поглотить» его (в контексте романа «Торжество похорон» – возратить к жизни, воскресить путем символического поглощения). Концепт открытости, незавершенности, проницаемости гротескного тела преломляется у Ж. Жене и в идее слияния убийцы и жертвы: «**Ваш мертвец вошел в вас: смешался с вашей кровью, течет в ваших венах, сочится из-под кожи, ваше сердце питается им, подобно кладбищенскому цветку, который прорастает из трупов... Он выходит из вас через глаза, уши, рот**» [10:106]. Романы Ж. Жене также полны скатологических образов, являющихся элементом гротескного образа тела и легко трактуемых в карнавальном духе.

Карнавальный смех в романах Ж. Жене преимущественно редуцирован до иронии, которая демонстрирует тут карнавальное слияние хвалы и брани, но иногда он прорывается наружу взрывами inferнального хо-

хота: *«Вдруг Дивина раздражается каскадом пронзительного смеха»* [10:217]. Смех то присоединяется к положительному полюсу оппозиции жизнь-смерть, ибо связан с солнцем, рождением, оплодотворением (согласно О. Фрейденберг, «<...> «смех», «улыбка» семантизируются сначала как новое сияние солнца, как новое рождение. <...> Далее, <...>, в семантику смеха вводится и новый элемент, фаллический, оргиастический» [6:93]): *«Иногда взрыв дикого хохота, <...>, сотрясает меня. Он звенит во мне, как радостный крик в тумане, стремящийся, кажется, рассеять его, но не оставляющий после себя никакого следа, кроме тоски по солнцу и празднику»* [10:376], то выявляет свою двойственную природу – например, гул пролетающего над тюрьмой немецкого самолета и разрыв брошенной поблизости бомбы рождает у рассказчика амбивалентный образ: *«На мгновение я увидел одинокого ребенка, несущегося в своей железной птице, смеясь и себя смерть»* [10:10] или: *«Смех здесь рождается из драмы. Это крик боли»* [10:212].

Карнавализация захватывает также присущую романам Ж. Жене рефлексию письма. Метатекстуальные замечания повествователя пронизаны символикой умирания-воскресения, материализующими образами, профанными снижениями: *«По мере того как вы будете читать эту книгу, ее персонажи, сама Дивина, и Кюлафруа, будут падать с тюремной стены на страницы, удобряя мое повествование подобно мертвым листьям»* [10:16]; *«Чтобы стать видимым, превратиться в персонаж романа, Кэрель должен, наконец, явиться самостоятельно. И вам откроются реальная красота его тела, поведения, поступков и их постепенное разложение»* [12:16]; *«Следовало бы ускорить ход повествования. Необходимо срезать с рассказа все мясо, оставив один костяк»* [12:214]. Тема смерти-воскресения в контексте письма как церемониального акта осмыслена М. Эпштейном в «Набросках по экологии текста» («Знак и жертва. Письмо как ритуал»): «связь письма с жертвоприношением – это не просто метафора, но факт, который объясняет происхождение культуры. Чем древнее орудие письма, тем больше оно напоминает орудие битвы или жертвоприношения – меч, резец, нож, иглу, стило. Писать – значит резать, колоть, пронизывать, поражать» [7:25]. Письмо, таким образом, предстает у Ж. Жене как сублимация жажды убийства, становясь частью инициационного

ритуала, который проходят герои его романов, к которому приобщаются читатели.

Перечень карнавальных манифестаций в романах Ж. Жене может быть продолжен – этот материал практически неисчерпаем. Однако встает вопрос о месте и функциях карнавальной поэтики в системе художественных средств романов Ж. Жене. Очевидно, что карнавализация, сочетаясь тут с другими художественными моментами (прежде всего, с мощной лирической стихией как важнейшим параметром автофикционального письма), создает предельно контрастную стилистику романов и служит особым художественным целям автора. Откровенное изображение сексуальных сцен и снятие табу с непристойностей, профанации и кощунства – карнавальный способ уничтожения, умерщвления, «демонстража» отжившей системы представлений, их релятивизации. Герой Ж. Жене готов на крайние поступки (апофеоз – убийство), чтобы навсегда быть отринутым от мира, в котором царят привычные законы морали: *«<...> воровство, нищенство, предательство, злоупотребление доверием и т.п. – на них я остановил свой выбор, несмотря на то, что меня неотступно преследовала мысль об убийстве, которое бесповоротно отлучит меня от вашего мира»* [8:116]. Это стремление противопоставить себя миру путем преступления, преодоления его границ подчеркнуто в одном из эпизодов «Дневника вора». Герой попадает в фашистскую Германию и понимает, что сохранять маргинальный статус здесь невозможно: *«Это страна воров, – чувствовал я в глубине души. – Вору здесь, я не совершаю ничего особенного, а подчиняюсь заведенному порядку и не нарушаю его. <...>. Скандал здесь немыслим. Я ворую впустую»* [8:134]. Выдвигаемая Ж. Жене концепция преступления («Поступок, делающий обычного человека убийцей, настолько необычен, что тот, кто его совершает, становится чем-то вроде героя. Ему удастся возвыситься над человеческой низостью» [12:142]) заставляет вспомнить заочную литературоведческую полемику между Аскольдовым и Бахтиным [1:6–8] по поводу концепции личности у Ф. Достоевского. По мнению Аскольдова, писатель «провозглашает одно весьма важное положение: злодей, святой, обыкновенный грешник, доведшие до последней черты свое личное начало, имеют все же некоторую равную ценность именно в качестве личности, противостоящей мутным течениям все нивелирующей среды» [цит. по 1:7] Личность эта неизбежно прихо-

дит в столкновение «со всякого рода общепринятостью». Внешнее обнаружение пафоса такой личности – скандал, более глубокое – преступление. М. Бахтин возражает: «Такого рода провозглашение характерно для романтического романа, который знал сознание и идеологию лишь как пафос автора и как вывод автора, а героя лишь как осуществителя авторского пафоса или объекта авторского вывода» [1:7]. В случае Ж. Жене имеет место именно сочетание карнавализации с идеей романтического типа (трагический, «черный романтизм» [4:8]). С романтическим пластом романов связана соответствующая стилистика (по-барочному пышная флористическая символика и выразительная колористика, лирическая тональность). Но разнородный материал подчинен проникающему его насквозь «единству личного стиля и тона, единству одного мира и одного сознания» [1:9]: (*«Моя книга претендует лишь на то, чтобы быть частичкой моей внутренней жизни»* [10:16]).

Другое дело, что сознание это расщеплено, все параметры личности героя-повествователя явно смещены, утрированы, доведены до гротеска сценической маски.

Таким образом, карнавализация (во всем многообразии конкретных образных манифестаций) оказывается в романном мире Ж. Жене одним из инструментов, при помощи которого маргинализованное сознание отвоевывает себе художественное пространство, разрушая все привычные представления о пристойности, красоте, нормативности. На проблемно-тематическом уровне она служит способом «переворачивания» христианской парадигмы. Сочетание в романах Ж. Жене философского, религиозно-мистического элемента с «трусобным натурализмом», карнавальными контрастами, мезальянсами, игрой верха и низа позволяет говорить о наличии мениппеиной составляющей в жанровой палитре его авторского письма.

Литература

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / Бахтин Михаил Михайлович. — М. : Советский писатель, 1963. — 167 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса : / Бахтин Михаил Михайлович. — М. : Художественная литература, 1990. — 542 с. : ил.
3. Бахтин М. М. Эпос и роман / Михаил Бахтин. — СПб. : Азбука, 2000. — 301 с.
4. Исаев С. Нежный / С. Исаев // Строгий надзор / Жан Жене ; [Сост. С. Исаев]. — М. : Изд-во «ГИТИС», 2000. — С. 7-22.
5. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 1999. — 384 с.
6. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг ; [подг. текста, справочно-научный аппарат, пред., посл. Н. В. Брагинской]. — М. : Изд-во «Лабиринт», 1997. — 445 с. — Библиогр. : с. 397-418.
7. Эпштейн М. Н. наброски по экологии текста / М. Н. Эпштейн // Журнал «Комментарии». — М. ; СПб., 1997. — № 13. — С. 3-41.
8. Genet J. Journal du Voleur / Jean Genet. — Paris, Gallimard, 1949. — 320 p.
9. Genet J. Miracle de la rose // Oeuvres complètes de Jean Genet / Jean Genet. — II. — Paris, Gallimard, 1952. — 223 p.
10. Genet J. Notre-Dame des Fleurs / Jean Genet. — Lyon: Barbezat-L'Arbalète, 1948. — 383 p.
11. Genet J. Pompes Funèbres / Jean Genet. — Paris, Gallimard, 1953. — 307 p.
12. Genet J. Querelle de Brest / Jean Genet. — Paris, Gallimard, 1953. — 247 p.
13. Said Edward W. On Late Style : Music and Literature against the Grain / Said Edward W. — Bloomsbury. — London : Bloomsbury, 2006. — 176 p.